ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С.ПРОКОФЬЕВА

Кафедра копмозиции и современных музыкальных технологий.Исполнительский факультет.

# РЕФЕРАТ

Студента III курса Фандеева Кирилла

На тему: *«Методические рекомендации к преподаванию темы «Рондо» для специальных курсов»*

*г.Донецк.2005*

# План

**I. Введение.**

**О методике преподавания анализа музыкальных  произведений.**

**II. Лекционный материал:**
**Теоретическая часть.**

**1) Происхождение термина «Рондо».**

**2) Исторические предпосылки образования.**

**3) Общая характеристика конструкции.**

**4) Сравнение с другими формами.**

**III. Исторические этапы развития:**

**1) Рондо французских клавесинистов.**

**2) Рондо в немецкой музыке XVII-XVIII вв., Филипп Эмануэль Бах.**

**3) Венские класики  (Гайдн,Моцарт,Бетховен).**

**IV. Рондо романтиков (Шуберт,Шуман,Шопен,Лист,Франк).**

**V. Рондо в русской музыке.**

**VI. Рондо в советской музыке.**

**VII. Заключение.**

Анализ музыкальных произведений - сложный процесс, вызывающий определённые трудности у учащихся. Гёте писал: «*Содержание чувствуют все, сущность понимают многие, форму понимают единицы*».Для правильного и глубокого понимания произведения нужны специальные знания. Эти знания помогут проникнуть в тайны музыкального содержания. Теоретические предпосылки в этой области позволяют понять общие и частные закономерности музыкальных средств и приёмов письма, осуществлять профессиональный анализ.

Важно обращать внимание учащихся на художественно – образное содержание произведений. Ю.Н.Тюлин говорит о важности этого момента: «*В анализе можно и нужно раскрывать выразительность композиционных средств и их роль в развитии,а через это в той или иной мере приближаться к художественному содержанию в его подлинном смысле,что имеет очень важное значение для восприятия и понимания музыкального произведения в его реальном или воображаемом звучании…*» (6,32).

Наука о музыкальной форме должна давать предварительные знания для анализа, накапливать общие и частные наблюдения на обширном материале и обобщать их в стройную систему.

К неверным представлениям может привести рассмотрение структурной стороны в отрыве от музыкального материала и его процесс развития. Изложение должно основываться на выработанной теоретической концепции. По мнению Ю.Н.Тюлина(6,35), вначале должна даваться краткая характеристика произведения, но изложение не должно быть слишком загруженным. Прежде всего нужно разобраться в самой структуре произведения. Нужно следовать от общего к частному,от общего охвата всей структуры к её последовательному членению на составные части.

Сосредоточить внимание на тематически-процессуальной стороне произведения поможет

предварительное выяснение его структуры по принципу - от целого к частному. Хорошо организованный, систематизированный и профессиональный метод учебно – теоретического анализа позволит избежать импровизационно - дилетантских разговоров без понимания сущности произведения и приёмов, которые служат для его воплощения.

С.С.Скребков пишет: «При анализе музыкального произведения необходимо идти от живого восприятия музыки,т.е. надо начинать с предварительного прослушивания произведения (с нотами в руках); желательно самому проиграть произведение на фортепьяно – произведение должно стать знакомым на слух в такой мере, чтобы можно было мысленно представить себе его звучание от начала до конца в общих чертах. И только после этого следует обратиться к анализу как таковому»(4,4). На мой взгляд, это наиболее верный подход, который даст возможность достаточно глубоко проникнуть в природу данного произведения. Учащимся нужно предлагать только лучшие образцы мировой музыкальной литературы.Все высокохудожественные музыкальные произведения отличаются глубокой содержательностью и несут в себе красоту живых чувств человека, его идей мыслей, жизненных впечатлений. Композитор, для воплощения своего замысла в произведении, находит яркую выразительную художественную форму, которая обладает своими индивидуальными чертами.

Одно из главных свойств музыки-её временная природа.На это следует обратить внимание учащихся для осознания связи всех элементов и частей музыкального произведения.

Объяснение темы «рондо» можно начать с определения самого термина.Мне кажется,что полезно будет упомянуть несколько определений из разных учебников.Например,С.С.Скребков предлагает следующее

определение:«Рондо называется форма самостоятельного гомофонного музыкального произведения,в котором

начальная тема, изложенная в форме периода ил

и в простой двух-трёх-частной форме,проводится не менее трёх раз,чередуясь с новыми темами или с разработочными построениями,развивающими начальную тему».Ю.Н.Тюлин пишет:«Форма рондо основана на многократном(не менее трёх раз)проведении одной и той же темы,чередующейся либо с другими темами,либо с вариантными изменениями той же темы»(6,198).В.Бобровский:«Существуют две основы формы рондо.Первая из них состоит в неизменном,не менее чем двукратном,возврате к одной и той же главной теме(рефрену),вторая-в противопоставлении ей ряда контрастных тем.Поэтому,основа рондо-наличие более чем одной фазы трёхкомпонентного репризного(нечётного)ритма-a1 b1 a2 b2 a3…»(1,161).В принципе,эти определения очень сходны и,наверное,как вариант можно предложить сделать обобщённое определение на их основе.

Что касается исторических предпосылок,то наиболее ёмкое изучение этого вопроса сделано В.Цукерманом(8).Цукерман выделяет два основных этапа.Первый-это отдалённые подступы,которые можно видеть,с одной стороны,в практике народного музыкально-поэтически-хореографического искусства,с другой стороны, в индивидуальном творчестве трубадуров и труверов.Он говорит о наиболее распространённом толковании-кругообразное движение хоровода;возврат к начальной точке родствен идее круга.Учащимся можно предложить самостоятельно прочитать главу «Исторические предпосылки образования рондо и его жанрово-выразительные возможности»,из книги В.Цукермана(8,21),не тратя лекционное время на объяснение достаточно ёмкого материала.В качестве сравнения нужно привести учебник Ю.Н.Тюлина(6),в котором эта проблема рассмотрена более кратко.История формы рондо у него рассматривается в нескольких,относительно коротких параграфах,что очень удобно для быстрого объяснения учащимся.Следует отметить,что сразу характеристику рондо(пусть даже кратко)по эпохам в пределах одной лекции давать нецелесообразно.Я считаю,что учащихся нужно заинтересовать,как-бы погрузить в атмосферу изучаемой эпохи,показать лучшие образцы.Преподаватель должен вести живую беседу с учащимися и интересоватся их мнением по поводу конкретного произведения,его художественных достоинств.

Прежде,чем перейти к рассмотрению конкретных образцов,можно объяснить учащимся общую конструкцию формы.Но не исключён такой вариант,когда вначале преподаватель играет произведение на инструменте или ставит аудиозапись одного из лучших,ярких образцов,затем спрашивает учащихся о том,что им в этом произведении понравилось или не понравилось и только после этого начинает объяснять особенности строения этого произведения,его конструкцию.На мой взгляд,этот метод должен принести хороший результат,ведь музыка-искусство,которое разворачивается во времени и рассчитано,в первую очередь,на слушанье,а не на сухой математический анализ.Поэтому,лучший,на мой взгляд,метод-от живого звучания к раскрытию секретов такого звучания через проникновение в тонкую ткань формы и объяснение методов и способов,которыми композитор достиг целостности формы.

В процессе рассмотрения рондо с точки зрения исторического развития,очень важно сравнить его с другими формами,поскольку изолированное изучение любой формы вне связи её с другими недопустимо.

Родственные,в том или ином отношении,формы для рондо-это вариационная и трёхчастная.Также,важно упомянуть о рондообразных и рондифицированных(8,13)формах.

В основном,почти все теоретики начинают рассмотрение формы рондо с творчества французских клавесинистов и немецкого рондо(И.С.Бах,Ф.Э.Бах).Например,Федосова пишет:«Изучение формы рондо есстесственно начать с напоминания модуляционного рондо барокко.Известная свобода и некоторые черты импровизационности и разнообразия в организации барочного рондо немецких классиков служат ярким контрастом к другой разновидности барочных же рондо-французскому рондо,называемому куплетным»(7,38).

Говоря о французском рондо,следует отметить,что эта форма стала излюбленной для композиторов этой страны.Причины этого:Национальная традиция хорового танца и возможность истолковать некоторые данные формы

рондо в духе общих черт,присущих эстетике ст

иля рококо,-это:гармония частей,ясность,уравновешенность,тщательная отделка деталей.Нужно обратить внимание учащихся на то,что композиторам этой школы удалось достигнуть органической целостности признаков,по своему происхождению взаимно

отдалённых:народно-музыкальные истоки и обработка материала в условиях аристократического музицирования.В качестве примеров можно привести следующие рондо:Жак Шамбоньер,Луи Куперен(«Тростники»),К.Дакен(«Кукушка»), Жан-Филлип Рамо(«Тамбурин»).Необходимо рассказать об особенностях и общих закономерностях строения рефрена и куплетов.

Завершая тему французского рондо можно сделать следующее заключение,чтобы у учащихся сложилось целостное представление:рондо французских клавесинистов выполнило свою задачу и исчерпало себя.Требовались новые идеи,новая настроенность.Они появились у преемников клавесинизма,и в частности у Карла Филлипа Эммануэля Баха.

Таким образом,можно плавно перейти к изучению немецкого рондо на примере произведений И.С.Баха и Ф.Э.Баха.

Важный момент, на который  следует  обратить внимание учащихся-стилистические связи. Причина-подражание немецких композиторов конца XVII и первой половины XVIIIв.французскому рондо,что вызывало насмешки со стороны немецких музыкальных писателей.Подражание очевидно даже в произведениях И.С.Баха. По мнению
Б.Л.Яворского,рондо И.С.Баха должно пониматся не как особый хороводный танец,а как способ исполнения танца,как смену сольного и общего танца.Нужно заметить,что И.С.Бах либо ограничивал роль рондо танцевальной миниатюрой,либо,наоборот,трактовал как очень свободно проявляемый принцип,где два постоянных начала-тематизм и основная ладотональность-не всегда координировались.

Прекрасный образец для анализа-гавот из партиты для скрипки соло И.С.Баха.Это пример старинного «куплетного» рондо.

Следует упомянуть о предложенном В.В.Протопоповым понятии «рондовариативная форма»(3,26).Это понятие можно главным образом отнести к вокальной музыке Баха.

Что касается формы рондо в творчестве Ф.Э.Баха,то следует сказать,что это уже иное содержание,которое

отражает веяние Sturm und Drang,влияние «теории аффектов».В его музыке запечатлена глубина,разнообразие и свобода в чередовании аффектов.Также можно отметить связь эстетики Ф.Э.Баха и Руссо.

Далее нужно сказать об особенностях строения рондо Ф.Э.Баха.Эти особенности обусловлены отчасти ситуацией переходной  эпохи,а отчасти некоторыми чертами личности композитора.Первое ознакомление с произведениями Ф.Э.Баха может произвести интересное впечатление:большие произведения,которые открываются красивыми,стройно слаженными темами,содержат в себе и те части,которые можно охарактеризовать как царство произвола,необузданности,с огромным количеством резко-контрастных смен;слушатель теряется в огромном количестве «сюрпризов».В.Цукерман выделяет два начала,господствующих в рондо Ф.Э.Баха:лирико-созерцательная «чувствительность» и шаловливая скерцозность(8,37).

Поскольку характеристика темы и рефрена была сделана в объяснении теоретической части,то учащимся будет легче понять особенности их строения в рондо Ф.Э.Баха.А именно:яркие образцы рефренов песенного характера-это рондо E-dur и рондо h-moll.После проигрывания темы нужно сказать о том,что она является полноценной кантиленой и что особый интерес в ней представляет трансформация во втором предложении со внедрением излюбленных Ф.Э.Бахом микроконтрастов.Яркий пример скерцозности-рондо B-dur.В об щем,в рефренах господствует период повторного строения,а в отдельніх случаях форма развита до простой двухчастной или трёхчастной. Основной же принцип

построения рондо у Ф.Э.Баха-чередование тема

тизма с атематизмом;темы чередуются с «нетемами».

Завершая тему «рондо в творчестве Ф.Э.Баха», можно сказать седующее. Ф.Э.Бах отошёл от одного из коренных свойств полифонического изложения-неуклонной ритмической ровности комплементарного типа.Таким образом он подготовил ритмическую свободу и разнообразие классической мелодики.Он предвосхитил в своих широко текущих,певучих рефренах классические побочные темы и главные партии некоторых бетховенских рондо-сонат.Немаловажно сравнить его и с композиторами венского классицизма,предвосхищая новую тему.Например,сравнивая с Гайдном,нужно подчеркнуть,что их роднит рельефный мелодический тематизм,но в большей степени-юмор,бодрый и неичерпаемый.И в заключении нельзя не указать,чтоФ.Э.Бах предвосхищает некоторые открытия Шуберта(например в области гармонии).

Таким образом,можно плавно перейти к теме «рондо венских классиков».

Рондо венских классиков есстесственно будет начать рассматривать с творчества Гайдна.Во вступлении нужно сказать о том,что о начале эпохи классического рондо следует говорить именно в связи с появлением гайдновских произведений.Гайдн ушёл от элегантной графики клавесинистов,также у него наметился и отход от миниатюризма.В общих чертах охарактеризовать различие между Ф.Э.Бахом и Гайдном.Оно заключается в следующем.Гайдн был далёк от крайностей Ф.Э.Баха,от его порывов к безудержной свободе фантазирования. Жанровые связи в рондо Гайдна просматриваются очень отчётливо.Его рондо можно определить как объединение нескольких песен,танцев на основании их тематической и ладотональной общности.Но песенность и танцевальность в рондо Гайдна представлены не в одинаковой мере.Можно сказать,что танцевальность значительно преобладает.

В качестве примеров можно предложить рондо из сонат для фортепиано №3 и №20,а также «Венгерское рондо».Далее можно перейти к подробной характеристике рефрена и эпизодов,сравнивая их с пройденными ранее образцами.Учащиеся должны уметь самостоятельно сравнивать,находить общее и различное.Целесообразно,на мой взгляд,при анализе нового произведения иметь под

рукой ноты произведения,проанализированного

ранее.Это поможет понять разницу между мышлением композиторов разного времени и разных стран.

После глубокого анализа формы рондо Гайдна должно следовать заключение,подводящее итог.Оно может выглядеть так.В формировании классического рондо роль Гайдна очень велика.Он выступал в этой области как экспериментатор(он пробует сочинять в форме переходной от рондо к рондо-сонате.Пример-Квартет №39).В

сравнительно небольших построениях Гайдн разрешает себе вольности,которые связаны с одной из основ еге личности и творчества-с юмором,а шире-со скерцозностью.

Переходя к анализу рондо Моцарта,следует упомянуть о серъёзной и содержательной работе В.Протопопова(2)

Во введении нужно сказать о том,что в творчестве Моцарта венско-классическое рондо достигает высочайшего расцвета.Благодаря ему окончательно кристаллизуются черты классического рондо.В рондо Гайдна еще ощутима их двойственная природа-в их основе часто лежит вариационная форма.У Моцарта можно встретить отдельные случаи такого рода,но их роль значительно меньше.Моцарт ближе к некоторым чертам стиля «рококо».Об этом говорит игривость,лёгкость,прозрачность фактуры.Но позже Моцарт всё же отходит от стиля «рококо».

Особенно важно ознакомление с типическими чертами тематизма.Моцарт часто сочетает различные мотивы вместо развития одного мотива.

Что касается интонаций,то можно выделить определённые типы.Это,прежде всего,интонации хореического корня или в широком смысле-«интонации вздоха».Далее следуют интонации замедленных опеваний.

Немаловажно указать и на особенности каденций.Моцарт,вероятно,сознательно прибегал к шаблонам,каденционным формулам.

Цукерман применяет по отношению к Моцарту  понятие «поющая гармония»(8,135).Это правомерно,учитывая,что гармония активно поддерживает почти каждый шаг мелодии.

Рондо Моцарта отчётливо разделяется на две группы.Первая-это моторно-скерцозные,вторая-певуче-лирические.

Примеры:финал скрипичной сонаты e-moll(K.304),єпизод романса из фортепіанного концерта d-moll.

Переходя к характеристике соотношения рефрена и эпизодов,следует отметить степень их контрастности.Ей способствует и такое построение эпизодов,когда внутри какого-либо из них присутствует две темы или более.Наиболее сильные контрасты рефрена и эпизодов можно увидеть в произведениях дуэтного и концертного жанров.Почти законом становится у Моцарта наметившееся у его предшественников возрастание контрастности от предыдущих эпизодов к последующим.

Отмечая некоторые разновидности рондо Моцарта,учащимся нужно указать на особую разновидность-«трёхчастную форму с припевом».Также,следует отметить необычные варианты в вокальной музыке.Например,можно предложить для анализа знаменитую арию Фигаро «Мальчик резвый».Здесь  можно говорить  о  переходящем  рефрене. Это  явление  можно изретка  встретить  в  более  поздние  эпохи.

Подводя итог темы «рондо в иворчестве Моцарта»,прежде всего  можно сказать следующее.Наряду с Гайдном,Моцарт  усовершенствовал и  обогатил форму рондо. В  сравнении с  Гайдном, у  Моцарта  жанровые  связи тем  с  песней, романсом, арией, медленным  или  быстрым танцем, носят  более обобщённый, опосредованный  и свободно  преображающий  характер. Можно заметить тенденцию  к  уменьшению  количества  частей  при  их укрупнении. Новое – в  эпизодах. Они  бывают сверхнормативны. А  некоторые  эпизоды  поражают сложностью  своей  структуры.Делаются  попытки подведения  общего  итога  произведения.

Вклад Моцарта в развитие несонатного рондо мы вправе оценивать очень высоко. Его можно рассматривать как непосредственный подступ к следующему этапу – бетховенскому.

*Рондо в творчестве Бетховена.*Следует сказать в первую очередь о стилистических связях.Усилиями Гайдна и в большей мере Моцарта,ко временам Бетховена очертания классического рондо уже сложились. С Гайдном его сближает «земной» характер произведений раннего и среднего периодов,а также сочный юмор и черты народности. А эмоциональное богатство, лиризм в медленных рондо и высокое искусство варьирования – роднят его с Моцартом. Но Бетховен енергичнее Моцарта и глубже Гайдна.

Рассматривая примеры, хотелось бы обратить внимание на образец раннего периода – рондо для скрипки и фортепиано G-dur. Он интересен тем, что уже в нём можно заметить такие черты, которые стали характерными для Бетховена: перерастание функции и принцип превосходства второго эпизода над первым.

Далее, после характеристики рефрена и эпизодов, целесообразно рассмотреть их соотношение.Очень разнообразна картина контрвстов между ними. Например, в романсе ор.50, песенность сменяется виртуозной моторикой. Однако, большей интенсивности он достигает, если новая тема меняет ладовое наклонение ( пример – скрипичная соната № 6 ). Можно встретить и такие формы, где наряду с контрастностью рефрен-эпизоды господствует единая настроенность.

Особенности формы также необхадимо затронуть. У Бетховена можно встретить формы, промежуточные между рондо и рондо-сонатой ( финал квартета №4 ). Также, можно упомянуть о разработочном рондо с чертами сонатности. Что касается соотношения между эпизодами, то Бетховен продолжает линию Гайдна и Моцарта. Это выражается в следующем: уменьшение числа эпизодов при одновременном росте величины и самостоятельности.

Завершая эту тему, необходимо сделать некото

рые выводы. Вкладом Бетховена завершается большая, богатая история венско – классического рондо.Венские классики, создавая форму рондо отходили от шаблонов, создавая её варианты, скркщивали её с формами иного склада.Уступая Моцарту в изысканности,нежности,изяществе, Бетховен превосходит его мужественностью, более активной ролью развития.

*Рондо романтиков*. Все принципы анализа, котрые были рассмотрены выше, вполне можно применить и к анализу формы рондо романтиков. Во введении можно сказать о том, что в послебетховенском рондо первое время наблюдается период подозрительного расцвета, который похож, скорее, на упадок. Вся привлекательность классического рондо превратилась элегантную поверхностность. В этом направлении более интересны сочинения Дусика, Гуммеля, Фильда.

*Франц Шуберт.* Его нельзя считать прямым подражателем бетховенской линии. По направлению он скорее близок Моцарту. И особенно в смысле песенности.Шуберт, придав форме рондо стилистически индивидуальный оттенок, все-таки не создал принципиально нового этапа в развитии инструментального рондо. Это сделал другой немецкий романтик – Шуман.

В более широком смысловом истолковании рондообразность можно усмотреть в балладе Шуберта « Лесной царь ».

*Шуман.* В XIX веке нельзя назвать другого композитора, который столь много сделал бы в области развития формы рондо. В его творчестве воплотились лучшие черты немецкого музыкального романтизма.

В качестве примера можно привести «Новеллетту» №8, в которой можно насчитать не менее восьми тем.Вообще, рондо Шумана сильно различаются по степени связности и по степени контрастности.И ещё один пример – « Симфонические этюды ».

Завершая рассмотрение рондо Шумана, можно сказать, что смысл его рондо – в крупном, почти симфоническом масштабе.Но совсем иным путём идёт Шопен, создавая « гибридную » форму.

*Шопен.* В его творчестве нельзя обнаружить рондо, которое вполне отвечало бы классическим традициям. Он трактует эпизоды таким образом, что они приближаются к побочным партиям сонат.Пример – рондо Es-dur. Опуская последнее проведение рефрена, Шопен приближает саму схему к сонатной.

Шопен создал особую « кнцертную форму рондо », в которой сплелись черты дошопеновского салонно – виртуозного рондо с влияниями классического рондо и рондо – сонаты. Пример – финал сонаты h-moll.Другие примеры для анализа:мазурка H-dur op.56 №1, этюд F-dur op.25 №3.

Примеры для анализа формы рондо Ф.Листа: «Утешение» №5, Credo из «Гранской мессы».

Пример для анализа рондо С.Франка – Прелюдия из цикла « Прелюдия, ария и финал ».

Что касается формы рондо в русской классике, то следует рассмотреть вокальные и инструментальные разновидности.Немаловажно будет отметить их жанровую принадлежность. Интересные образцы рондообразных построений содержатся в русских операх, поскольку синтетический жанр обуславливает их своеобразие. Примеры: Глинка. Рондо Фарлафа из оперы « Руслан и Людмила », Даргомыжский. Романсы: «Ночной зефир», «Песня рыбки», «Свадьба», Чайковский. 4-я симфония,финал.

Рондо в советской музыке недостаточно рассматривается в учебной литературе.Желательно рассмотреть эту тему по жанрам.Как указывалось выше, целесообразно начать изучение с прослушивания и затем давать пояснения.

Примеры для анализа рондо в советской музыке:

Прокофьев. «Болтунья», Кабалевский – одно из

инструментальных рондо,созданных для исполнения на конкурсе Чайковского.

***Заключение.***

Изучение формы рондо с точки зрения исторического развития,на мой взгляд является наиболее целесообразным, поскольку такой подход позволит учащимся проследить эволюцию формы и лучше понять строение современных произведений.
Задачей преподавателя является не только озвучивание некой информации, но и преподнесение музыкальных произведений с позиции отношения к ним, как к живой,звучащей во времени ткани.Преподаватель должен стараться погружать учащихся в атмосферу эпохи и характера изучаемого произведения.

Без проникновения в сущность, природу произведения, невозможно понять и осмыслить другие произведения. Тогда, анализируя каждое новое произведение, учащиеся будут начинать, как-бы, с начала.Цель преподавателя – научить учеников мыслить, рассуждать и анализировать самостоятельно.

Список использованной литературы:

1. ***Бобровский В***. Функциональные основы музыкальной формы.Москва «Музыка»,1978.

1. ***Протопопов В***. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта».М.,1978.

1. ***Протопопов В***. Принципы музыкальной формы И.С.Баха.М.,1981

1. ***Скребков С***. Анализ музыкальных произведений.Музгиз,1958.

1. ***Способин И.*** Музыкальная форма. Москва «Музыка»,1972.

6. ***Тюлин Ю.*** Музыкальная форма. Москва «Музыка»,1974.

7. ***Федосова Э.*** Методика преподавания анализа музыкальных произведений. М.1988

8. ***Цукерман В***. Анализ музыкальных произведений.Рондо в его историческом развитии.1,2 части.Москва «Музыка»,1990.